

Expériences esthétiques et systèmes de pensée au temps de la mondialisation

Annamaria Contini

Le phénomène de la mondialisation n'affecte pas la seule vie économique, où il se réfère aux interactions de plus en plus profondes qui unissent les systèmes de production dans le monde. Il comporte un autre aspect essentiel, qui consiste dans la perte des attaches spatiales de l'existence humaine : se jouant des barrières sociales et culturelles établies sur des bases géographiques, la diffusion des media électroniques crée des réseaux de communication qui ignorent les distances, et mettent en contact un nombre potentiellement illimité de personnes⁽¹⁾. Or, au-delà des significations positives ou négatives qu'on peut donner à ce phénomène, il n'en est pas moins certain qu'il modifie substantiellement nos façons de penser et de sentir. Certes, l'expérience possède toujours un caractère médiat, puisqu'il est impossible de séparer nettement ses contenus des instruments employés pour les construire ; mais dans le cas présent, la médiation se situe à l'origine de la réalité qu'il s'agit de déchiffrer et de connaître. Dans la mesure où les images des choses se substituent aux choses mêmes, c'est à la fois la notion de réalité et le rapport (sensoriel, perceptif, cognitif) du sujet au monde qui se trouvent modifiés. En outre, les échanges de plus en plus fréquents entre les peuples font apparaître la relativité de tout univers culturel et des représentations symboliques qui animent chaque société : tandis que les modèles de pensée et les styles de vie tendent à se rapprocher (et, en un sens, à s'homogénéiser), ils perdent leur caractère absolu, leur prétention à valoir toujours et partout. En d'autres termes, la mondialisation se présente comme riche d'implications à la fois « esthétiques » et épistémologiques, en suscitant une discussion qui porte aussi bien sur la nature et les frontières de la sensibilité que sur les limites et les conditions de validité de nos savoirs⁽²⁾.

On voit donc que le problème de la mondialisation n'intéresse pas seulement les sciences économiques et sociales, mais aussi les disciplines philosophiques en général et l'esthétique en particulier. Au cours des dernières décennies, l'esthétique a élargi son terrain d'enquête en s'ouvrant à des questions comme celles de l'impact esthétique des media technologiques, de la reconfiguration du lien entre nature et culture, de la signification des traditions locales, de l'esthétisation de la réalité et du quotidien ; le secteur de l'esthétique comparée a adopté une perspective transculturelle, en cessant de se limiter à des rapprochements entre les arts ou entre les différents modèles de pensée esthétique, pour en rechercher plutôt les convergences souterraines dans le cadre d'une civilisation esthétique globale⁽³⁾. La notion d'expérience esthétique devenant de plus en plus problématique, un vif débat a surgi sur les modalités selon lesquelles le statut de la discipline pourrait être repensé. Dans ce débat, très structuré et complexe, on peut isoler deux orientations opposées : d'un côté celle qui, regardant avec suspicion tout élargissement arbitraire de l'esthétique, considère le monde de l'art comme l'objet privilégié, sinon exclusif, de la recherche

esthétique ; et de l'autre celle qui, regardant inversement avec suspicion toute philosophie de l'art, entend bien déplacer le centre de l'analyse vers une esthétique de l'expérience plus inclusive⁽⁴⁾. Il faut ajouter que les partisans de la première orientation tendent généralement à adopter une perspective de type historique, tandis que les partisans de la seconde s'accordent souvent avec les théoriciens de la post-modernité pour enregistrer la « fin de l'histoire » et la confluence de différentes traditions culturelles dans une esthétique diffuse et aux contours de moins en moins identifiables⁽⁵⁾. En toile de fond se laisse entrevoir un autre problème, commun aux deux orientations : est-il encore possible de conférer à l'expérience esthétique-artistique une valeur déterminée, de l'ancrer dans un système de pensée qui sache lui reconnaître un statut univoque et certain ? Ou, sinon, est-il au moins possible d'identifier une source unique qui lui donne sens ?

Tels, ces éléments, quelque schématiques, quelque réducteurs qu'ils soient, peuvent nous aider à suivre le fil d'un parcours à l'intérieur de notre thème. Dans une première partie, nous analyserons la notion d'esthétisation de la vie ou du quotidien, pour y chercher ce qu'elle suppose et en vérifier la capacité à expliquer certains procès de mondialisation. Dans la deuxième, nous nous demanderons quelle conception de l'esthétique est la plus adaptée pour interpréter les nouvelles fonctions réservées à l'expérience esthétique-artistique dans une société mondialisée. Enfin, nous chercherons à savoir si, et à quelles conditions, le rapprochement des frontières peut nous conduire à une vision élargie et plus riche du domaine esthétique, qui soit à même de relier les différents univers culturels tout en en préservant la spécificité.

1. Aujourd'hui, de manière de plus en plus sensible, l'esthétique semble imposer ses propres modèles de compréhension de la réalité dans les domaines les plus disparates : la définition de la philosophie comme genre littéraire, l'assimilation de la connaissance scientifique à l'invention poétique, l'analogie entre jugement politique et jugement esthétique, comptent parmi les manifestations d'un phénomène qui, récemment, a également investi le champ des études sociales. Animé par le conviction que, la dimension esthétique constituant le fond unitaire de l'existence et de la sociabilité post-modernes, elle en fournit aussi le meilleur paradigme de compréhension, Michel Maffesoli tente, surtout dans ses derniers travaux, de déchiffrer la société contemporaine à la lumière de notions esthétiques telles que *l'apparence*, la *forme*, le *style*, la *contemplation*. A ses yeux, les rapports sociaux – ceux de la vie courante, des institutions, du travail – ne sont plus délimités par une logique économique-politique, ni déterminés en fonction d'une vision morale ou idéologique ; la post-modernité « inaugure une forme de solidarité sociale qui n'est plus rationnellement définie, en un mot "contractuelle", mais qui au contraire s'élabore à partir d'un processus

complexe fait d'attractions, de répulsions, d'émotions et de passions. Toutes choses qui ont une forte charge esthétique»⁽⁶⁾. En d'autres termes, l'*homo oeconomicus* est remplacé par l'*homo aestheticus*, l'éthique se change en esthétique. La dimension esthétique dont il est question ici n'est évidemment pas réductible au domaine du beau et des œuvres canoniques : elle apparaît comme une réalité qui est à la fois originaire et globale, diffractée désormais dans l'ensemble de l'expérience où elle a déjà contaminé la politique, la vie de l'entreprise, la communication, la publicité, la consommation, en bref la vie quotidienne. Maffesoli rejoint donc les réflexions des penseurs de la post-modernité par le rôle qu'il donne au phénomène de l'esthétisation : « Du cadre de vie à la réclame du design ménager, tout entend devenir œuvre de création, tout peut se comprendre comme l'expression d'une expérience esthétique première. Dès lors, l'art ne saurait être réduit à la seule production artistique, j'entends celle des artistes, mais devient un fait existentiel. "Faire de sa vie une œuvre d'art", n'est-ce pas devenu une injonction de masse ? »⁽⁷⁾ Mais, à son tour, l'esthétique se change en éthique, puisque le fait d'éprouver quelque chose en commun suscite une valeur, est vecteur de socialisation, le partage des mêmes images engendrant le sentiment d'appartenir à une groupe donné. Avec l'aide du développement technologique s'opère en effet un réenchâtement du monde : les images reviennent en force, se diffusent dans l'ensemble du corps social, en servant de pôle d'agrégation aux diverses « tribus » qui fourmillent dans les mégapoles contemporaines. Dans cette perspective, les diverses modulations de l'apparence (mode, spectacle politique, publicité, télévisions, vidéos, textes, réseaux virtuels) forment un ensemble signifiant, dont est pétrie la vie quotidienne. Rien de tout cela n'implique pourtant une homogénéisation des comportements et des styles de vie : basée sur un polythéisme des valeurs, sur l'agrégation et la dispersion constantes de petits groupes informels, la société post-moderne est éclectique, dotée d'une structure pluraliste qui permet l'association des images et des mythologies les plus disparates.

Jusqu'à quel point cette description de la société post-moderne peut-elle être adaptée à une société mondialisée ? La pratique de l'embellissement, d'un soin esthétique qui s'étend des physionomies individuelles au mobilier urbain, conditionne certes uniformément les riches sociétés de l'Occident, mais en même temps les circonscrit, et les isole du reste du monde : le spectacle des banlieues du Tiers ou du Quart Monde suffit pour se rendre compte que la présentation esthétique de la réalité est un phénomène qui, pour le moment, n'est pas généralisé (ni généralisable, à moins d'envisager un renversement radical de l'ordre économique actuel). D'autres éléments, cependant, semblent jeter un pont entre le processus d'esthétisation et celui de la mondialisation. Je pense, en premier lieu, à l'effacement de la frontière entre réalité et fiction, qui conduit à ce qu'on nomme la « déréalisation du réel » : en pénétrant dans chaque coin de la planète, les media technologiques dessinent les contours d'une civilisation dominée par la copie immatérielle de l'existant, par un réseau d'images qui, saturant nos sens, finissent par apparaître comme plus réels que la réalité même. De ce point de vue,

l'esthétique sociale illustrée par Maffesoli peut refléter les décors d'une société globalisée, où il revient à l'apparence même de susciter des attractions ou des répulsions, et où tout devient objet d'expérience esthétique – où tout, autrement dit, fait l'objet d'une médiation esthétique. En outre, l'intensification des relations entre les hommes des différents continents tend à multiplier les situations de multiculturalisme jusqu'alors limitées aux grandes mégapoles : le syncrétisme dont parle Maffesoli pourrait lui aussi devenir un aspect nouveau de la planète-terre.

2. Gianni Vattimo a observé que, dans la condition post-moderne, la valeur esthétique ne peut plus être proposée comme absolue, dès lors qu'elle tend à se briser dans la pluralité des styles, dans la mobilité des modes, dans la précarité de la culture de masse. Parmi les conséquences analysées par Vattimo, on note que les lieux traditionnellement réservés aux expériences esthétiques (musées, théâtres, galeries, librairies, bibliothèques, etc.) ne sont plus les seuls lieux de l'art : les exemples du *body art*, du *land art*, du théâtre de rue, etc., montrent que l'art devient un fait esthétique intégral. En outre, l'œuvre d'art ne possède plus un statut assuré : les nouvelles technologies entraînent une généralisation de ce qui est « esthétique », en rendant caduques à la fois la notion d'œuvre originale (dans le double sens d'œuvre géniale et d'exemplaire unique) et la différence entre les producteurs de l'art et ceux qui en jouissent, entre l'artiste et la masse. Dans la société de la culture de masse, il y a à la fois « mort de l'art » et, dans un même mouvement, esthétisation généralisée de la vie (entendue comme effacement des bornes entre l'art et la vie)⁽⁸⁾. Faisant siennes ces propositions générales, Wolfgang Iser propose alors une refonte radicale du statut de l'esthétique. À ses yeux, seule une esthétique globalisante (c'est-à-dire élargie de manière à intégrer un champ esthétique polymorphe et universel) peut relever le défi d'une société globalisée, imprégnée de médiations et de lois du marché omniprésentes dans tout secteur. En effet, dans une telle société, l'expérience artistique ne recouvre plus le domaine tout entier de l'esthétique ; les phénomènes esthétiques habitent désormais le monde de la vie commune et de la politique, de l'économie et de l'écologie, de l'éthique et de la science. Dans l'état actuel, une « esthétique au-delà de l'esthétique » est donc nécessaire, qui rompe avec la conception essentialiste de l'art et qui associe la pluralisation interne à l'expérience esthétique à une ouverture vers l'extérieur, à savoir vers les questions transartistiques⁽⁹⁾.

Ces observations nous permettent de concentrer notre attention sur deux problèmes : 1) la dilatation des frontières traditionnelles de l'esthétique est-elle une condition nécessaire et suffisante pour qui veut s'enquérir du sens de l'expérience esthétique dans une réalité globalisée ? 2) Une esthétique qui continue de s'interroger sur le problème de l'art est-elle condamnée à demeurer prisonnière d'une optique essentialiste, qui interdit la compréhension des valeurs esthétiques présentes dans d'autres univers culturels ?

En ce qui concerne le premier point, il semble évident que seul un concept élargi de l'esthétique peut rendre compte d'une expérience qui n'est plus réductible ni à l'ancien système des beaux-arts, ni à des réalités et à des situations « institutionnalisées » ou, d'une manière ou d'une autre, déterminables a priori ; seul un tel concept peut, en outre, fournir un cadre adéquat à la construction d'un réseau thématique, d'instruments théorico-méthodologiques capables de reconnaître comme parties d'un horizon commun les expériences esthétiques réalisées ou ressenties sur les différents continents. Ce n'est pas un hasard si ce concept est le principe *sine qua non* d'une recherche comparatiste, dans la mesure où la référence exclusive à l'art – propre à une grande partie de l'esthétique occidentale – est absente dans d'autres cultures. Toutefois, l'élargissement de la discipline (et du domaine qui lui est lié) ne supprime pas l'exigence de différencier l'expérience esthétique des autres expériences. Quelque nécessaire qu'il soit, cet élargissement du champ esthétique n'en apparaît donc pas moins insuffisant : lorsque j'affirme (avec Welsch) que l'expérience esthétique est une expérience pluriperceptive, ou bien que j'observe (avec Maffesoli) qu'elle correspond à une dimension originaire de l'expérience qui est accentuée par la condition post-moderne actuelle, je mets certes en lumière une structure anthropologique identifiable en tout moment de la vie et de la culture de l'homme, mais je ne dis rien encore sur sa spécificité, sur les réserves de sens qu'elle contient et sur les significations qu'elle produit. La référence à l'*aisthesis* présente un indéniable avantage : celui d'être plus inclusive que la référence à l'art, qui évoque un monde de valeurs, d'idées, de styles, historiquement et géographiquement déterminés. Elle souffre pourtant de l'inconvénient qui consiste à se révéler comme une référence générique, si elle ne décrit pas les formes, les plans, les différenciations internes de l'expérience sensible, en éclairant par exemple ce qui fait la particularité esthétique de l'*aistheton* médiatique.

En ce qui concerne le second point, il me paraît réducteur d'assimiler toute réflexion sur l'art à l'élaboration de Modèles universels et absolus. Certes, la culture philosophique occidentale n'a pas manqué de tentatives pour définir dogmatiquement l'essence de l'art, ni pour dresser ainsi la liste, chemin faisant, des critères (souvent différents, voire discordants) auxquels l'expérience artistique aurait dû se conformer. Pourtant, sous la double influence de la perspective phénoménologique – avec son « retour aux choses mêmes » et l'importance accordée à la méthode de l'*epoché* comme mise entre parenthèses de théories scientifiques et de préjugés du sens commun – et des sciences humaines – qui ont fait apparaître la vaste gamme des approches du problème de l'art –, s'est affirmée au cours du XX^{ème} siècle une orientation qui ne pose plus la question « qu'est-ce que l'art ? », mais qui demande plutôt *comment* il opère. Quoique s'étant développées selon des directions et des modalités différentes, les esthétiques phénoménologiques partagent en effet la même exigence méthodologique : abandonner le plan normatif et évaluatif en faveur du plan descriptif, en évitant toute définition unilatérale du champ parcouru, ainsi que son emboîtement dans un système préétabli de

normes ; et parallèlement, orienter la description vers une recherche spécifique de la particularité de l'expérience esthético-artistique, en recherchant ses principes régulateurs qui seraient à même d'en coordonner la complexité intrinsèque⁽¹⁰⁾.

L'approche phénoménologique peut donc s'avérer féconde si on l'applique à la compréhension d'une réalité multiforme et polysémique comme est, justement, l'expérience esthético-artistique au temps de la mondialisation. En premier lieu, elle permet de ne pas enfermer cette expérience dans un réseau prédéfini de catégories, de ne pas l'hypostasier dans une structure univoque, mais de la laisser vivre dans toute sa variété et sa richesse, en ouvrant des parcours théoriques constamment révisables, constamment « inquiétés » par les innovations amenées à se présenter. En second lieu, elle permet de mettre en relation les différents concepts d'art et d'esthétique, en les intégrant dans un horizon de compréhension ouvert à la pluralité des aspects qui concourent à en former le sens. Ayant en effet la fonction méthodologique d'identifier des foyers d'unité entre des phénomènes sujets à des variations et à des glissements de significations, les principes ainsi établis n'agissent pas comme des schémas abstraits, mais comme des directions de développement appelées à reconnaître le *quid proprium* de la dimension qu'il s'agit d'explorer⁽¹¹⁾. En troisième lieu, la réflexion esthétique se réapproprie ses deux versants : si le sensible apparaît comme la strate originelle, primordiale, à laquelle toutes les autres se rapportent, l'art joue un rôle paradigmatique dans l'exhibition de ses processus⁽¹²⁾ ; quoique irréductible à la sphère des arts, l'esthétique en général trouve en eux sa propre réalisation concrète, à savoir le champ où l'expérience esthétique s'organise en un aspect autonome de la vie culturelle⁽¹³⁾. Ce dernier point nous semble particulièrement important ; nous verrons en effet qu'il existe différentes raisons pour valoriser le rôle de l'art dans la perspective de la mondialisation.

3. Si, dans le passé déjà, les frontières de l'art pouvaient apparaître incertaines (d'où l'hétérogénéité des systèmes de classifications qui, au gré des temps, ont été adoptés), aujourd'hui l'idée de définir une classe a priori d'objets à étiqueter comme œuvres d'art apparaît comme définitivement dépassée. Cette situation provient, d'un côté, de l'échange continu entre produits artistiques et résultats esthétiques des *mass media* (échange qui a entraîné, par exemple, la disparition du cloisonnement entre art « noble » ou élitiste et culture de masse) et, de l'autre, de la réciprocité de rapports (sur le plan des techniques, des idées, des comportements) entre les artistes des différents continents. La mondialisation fait également subir son influence aux biens symboliques tels que les « théories, auteurs et visions du monde », en rendant de plus en plus précaires les systèmes esthétiques fondés sur des appareils normatifs rigides. On a même pu faire l'hypothèse que nous assisterions aujourd'hui à un vide normatif susceptible de réduire à néant la notion même d'art : dès lors que, en l'absence de règles et de principes, aussi provisoires soient-ils, n'importe quoi peut être considéré comme objet artistique, l'art perdrait l'importance qu'il devait à son statut de phénomène distinct⁽¹⁴⁾. En ce sens, nous pourrions conclure que la

mondialisation comporte deux processus opposés: une extrême pluralisation des formes artistiques et des modèles esthétiques, tous ressentis à la fois comme légitimes et potentiellement coexistants, et comme variables et interchangeables; une radicale homogénéisation des unes et des autres, déterminée par leur manière globale et donc générique ou uniforme de se donner à voir. En réalité, nous tenterons de montrer que la tendance à l'uniformité est liée à certains aspects de l'esthétisation du réel que l'art peut justement contribuer à dénoncer et à corriger.

Nous pensons, avant tout, à la pratique de l'embellissement, que les techniques publicitaires – véhiculées, sous toutes les latitudes, par les *mass media* – tendent à généraliser, sinon dans les faits, au moins sous la forme d'un idéal standardisé et commun à tous. Or, cette pratique n'a-t-elle pas pour effet d'anesthésier la sensibilité, en imposant un modèle de beauté dont l'omniprésence – outre la banalité – est telle qu'elle en vient à susciter finalement l'indifférence? En vérité, «globaliser l'esthétisation est une stratégie qui se retourne contre elle-même et aboutit à l'insensibilité esthétique»⁽¹⁵⁾. L'art, au contraire, peut réveiller la sensibilité, en exhibant une multiplicité de valeurs esthétiques irréductibles à toute perspective répétitive et autodestructrice. Il en va de même pour la déréalisation du réel liée aux caractères spécifiques de l'esthétique des *media*, où l'accent est mis sur la mobilité et sur la légèreté sans pesanteur des corps et des images. Nous avons déjà évoqué le fait qu'une semblable attitude conduit à la suppression de la frontière entre fiction et réalité; on doit cependant souligner qu'il ne s'agit pas d'un processus à sens unique: si les images des choses se substituent aux choses mêmes, et acquièrent ainsi le statut d'expérience à part entière, réciproquement la réalité perd de son épaisseur, et se rapproche de l'espace de la fiction et de la simulation. En d'autres termes, les modèles d'après lesquels se forme la réalité ordinaire se présentent de plus en plus comme des médiations. Or, là encore, l'art peut faire valoir sa propre exigence critique; certes, il vit dans l'espace de la fiction, mais d'une fiction consciemment élaborée à travers le choix antérieur des solutions artistiques, et reconnue comme telle dans le rapport complexe qu'elle continue d'entretenir avec le référent réel. Il s'agit, selon l'expression de Max Black reprise par Paul Ricœur, d'une *fiction heuristique* mise au service de la *redescription* du réel⁽¹⁶⁾: en recourant à des opérations de type métaphorique, l'art amorce un processus de métamorphoses qui entraîne dans son sillage non seulement les structures ordinaires du langage, mais aussi celles de la réalité de l'expérience. Toutefois, la référence que l'art met en jeu est une *référence dédoublée*: la fiction heuristique ne montre pas la réalité comme elle se présente, mais apprend à la voir *comme si* elle se présentait d'une certaine façon; quoique temporairement suspendue, la référence ordinaire demeure présente – en filigrane – dans la référence métaphorique, de sorte que «l'affirmation ontologique obéit au principe de tension et à la loi de la «vision stéréoscopique»⁽¹⁷⁾.

Selon nous, la capacité de l'art à remettre en cause la présentation esthétique de la réalité tout autant que sa déréalisation peut être accrue – au lieu d'être affaiblie –

par une mondialisation esthétique qui valorise toutes les formes artistiques inscrites dans les différentes traditions culturelles et qui en favorise, notamment grâce aux nouveaux moyens de communication, la connaissance la plus répandue et la plus approfondie possible. En effet, l'effet de surprise et d'éloignement que produit l'art – qui opère un bouleversement des catégories du sens commun – se trouve accentué en présence d'un code expressif appartenant à un contexte symbolique différent du nôtre; une fois passée la sensation d'étrangeté, apparaissent avec plus de force les possibilités (perceptives, heuristiques, cognitives, créatives) que nous pouvons développer en séjournant dans ce monde, au sein d'une gamme si riche et si hétérogène qu'elle ne saurait être circonscrite dans les limites de l'esthétisation post-moderne.

À partir de là, l'expérience esthétique de l'art est susceptible d'offrir une contribution supplémentaire: en tant que lieu emblématique où il est possible de saisir la trame qualitative, les apories, et les constantes de la sensibilité, elle peut proposer le modèle d'un *sens commun* qui ne soit pas abstrait et monocorde, mais enraciné dans la spécificité sensible des œuvres transmises par les différentes traditions culturelles. Sur la base esthético-sensible de l'art, sans la médiation du langage informatif mais grâce à la communication de gestes symboliques, le dialogue entre les cultures, entre des points de vue différents sur les strates de sens qui traversent notre monde, devient plus facile. Pour cela, évidemment, il est cependant nécessaire de se référer d'abord aux singularités culturelles encore existantes, et dans un second temps seulement de déplacer l'attention vers des combinaisons transculturelles d'une nouvelle espèce. Le risque, faute d'une telle précaution, serait de nier les différentes identités culturelles en concevant la mondialisation esthétique en termes d'homologation des valeurs jugées marginales d'après un standard présumé vainqueur⁽¹⁸⁾. Telle est la raison pour laquelle je considère comme tout à fait essentiel que la mondialisation se rapporte à un monde d'œuvres historiquement déterminées, inscrites dans des contextes culturels concrets, et donc réfractaires à toute tentative d'absorption dans un horizon métahistorique lisse et indifférencié. De cette façon, et de cette façon seulement, l'opacité et le caractère problématique qui définissent l'*aisthesis* par opposition à la transparence et à l'univocité du *logos* sont à même de briser les impérialismes théoriques anciens et nouveaux, ces systèmes dogmatiques qui finissent par isoler en autant de ghettos ce qui ne se résout pas en une (certaine) évidence rationnelle.

Aujourd'hui, dans le champ de la connaissance, l'exigence se fait sentir d'un franchissement des barrières culturelles et d'une confrontation des différentes formes de rationalité. Le problème des structures exemplaires, qui orientent l'élaboration ou la redéfinition des savoirs, s'inscrit dans cette perspective: considérer les recherches scientifiques et philosophiques comme liées à des paradigmes eux-mêmes sujets à variations, à glissements, à fécondations réciproques, c'est abandonner l'idée d'un parcours unique et contraignant de la rationalité, et remplacer l'opposition tranchée entre des systèmes qui

supposent l'existence d'un absolu par un dialogue entre des styles de pensée multiples. Ce dialogue concerne aussi l'esthétique qui, bien avant d'autres secteurs, a toléré la coexistence d'une pluralité d'écoles, d'orientations, de systèmes normatifs et de solutions stylistiques. Toutefois, le caractère « originaire », antécategorial, de la sphère sensible ne doit pas faire oublier le lien qui existe entre jugement esthétique et préjugé culturel. En rappelant l'accusation de primitivisme qui, jusqu'à une période récente, a nourri le jugement occidental porté sur l'art africain, Ezio Bassani raconte que Leo Frobenius alla jusqu'à faire l'hypothèse que les auteurs des bronzes et des terres cuites qu'il avait découverts à Ife au début du XX^e siècle étaient des immigrants d'Afrique occidentale venus de l'aire méditerranéenne. L'archéologue allemand ne pouvait accepter que les auteurs de ces sublimes œuvres nigériennes pussent être des artistes locaux appartenant au peuple Yoruba, ainsi que, du reste, les découvertes et les études postérieures devaient sans équivoque possible en administrer la preuve⁽¹⁹⁾. Repenser l'expérience esthétique dans le cadre de la mondialisation signifie peut-être aussi ceci: devenir conscients de nos préjugés et, en même temps, des bonnes raisons qui nous poussent à les dépasser.

Par Annamaria Contini
Université Emilia Italie

Références :

- 1- Voir A. Appadurai (éd.), *Globalization*, Durham (N.C.), 2000 ; C. Manzagol, *La mondialisation : données, mécanismes et enjeux*, Paris, 2003 ; T.G. Oren et P. Petro, *Global Currents : Media and Technology now*, New York, 2004 ; F. Boni, *Media, identità e globalizzazione*, Rome, 2005 ; J.-P. Warnier, *La mondialisation de la culture*, Paris, 2008.
- 2- Bonito Oliva et A.M. Nassisi, *Estetiche della globalizzazione*, Rome, 2000 ; D. Crane, N. Kawashima et K. Kawasaki (éds.), *Global Culture : Media, Arts, Policy, and Globalization*, New York, 2002 ; M. Costa, *Internet et globalisation esthétique : l'avenir de l'art et de la philosophie à l'époque des réseaux*, tr. fr. par G. Di Nicola, Paris, 2003 ; G. Tawadros, *Changing States : Contemporary Art and Ideas in an Era of Globalization*, London, 2004 ; S. Calabrese et M.A. D'Aronco (éds.), *I non-luoghi in letteratura : globalizzazione e immaginario territoriale*, Rome, 2005 ; D. Lisle, *The Global Politics of Contemporary Travel Writing*, Cambridge, 2006 ; S. Smith (éd.), *Globalization and its Discontents*, Cambridge, 2006 ; K. Boullata, *Belonging and Globalization : Critical Essays in Contemporary Art and Culture*, London, 2008.
- 3- Cf. notamment E. Deutsch, *Comparative Aesthetics*, in *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford, 1998.
- 4- Pour une première orientation dans ce débat, voir : F. Koppe (éd.), *Perspektiven der Kunstphilosophie. Texte und Diskussionen*, Frankfurt a.M., 1991 ; W. Welsch (éd.), *Die Aktualität des Ästhetischen*, München, 1993 ; J. Zimmermann (éd.), *Ästhetik und Naturerfahrung*, Stuttgart, 1996 ; G.

Marchianò (éd.), *Un nuovo corso per l'estetica nel dibattito internazionale*, Turin, 1998 ; M. Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, 2005.

5- On doit cependant rappeler que l'option favorable à une esthétique comme science de la sensibilité prend parfois pour cible polémique à la fois la philosophie de l'art et le thème de l'esthétisation de la réalité dans la post-modernité : voir par exemple M. Ferraris, *Estetica razionale*, Milan, 1997.

6- M. Maffesoli, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, Paris, 1990, p.16.

7- *Ibid.*, p.14. Voir aussi M. Maffesoli, *Le réenchantement du monde*, Paris, 2007.

8- G. Vattimo, *La fine della modernità*, Milan, 1985 (tr. fr. *La fin de la modernité : nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, Paris, 1987).

9- Cf. W. Welsch, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart, 1990, et *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart, 1996 (tr. angl. *Undoing Aesthetics*, London, 1997).

10- Orientation particulièrement sensible dans les esthétiques phénoménologiques françaises et italiennes, dont nous citons seulement certains des auteurs les plus influents et représentatifs : M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, 1945, et *L'œil et l'esprit* (1961), Paris, 1964 ; A. Banfi, *Vita dell'arte*, Milan, 1947 ; M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, 1953 ; D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, Milan, 1953 ; L. Anceschi, *Progetto di una sistematica dell'arte*, Milan, 1962.

11- Ces thèmes constituent le fil directeur de la « phénoménologie critique » de Luciano Anceschi ; sur ce dernier, nous renvoyons à Lino Rossi, *Occasioni III*, Bologna, 1998.

12- Pour cette perspective, la référence obligée est à Merleau-Ponty : cf. M. Carbone, *Ai confini dell'esprimibile*, Milan, 1990 ; R. Barbaras, *Le tournant de l'expérience. Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Paris, 1998.

13- Cf. A. Banfi, *op. cit.*

14- Cf. A. Erjavec, « L'estetica e le filosofie », in *Un nuovo corso per l'estetica nel dibattito internazionale*, loc. cit., pp. 73-88.

15- W. Welsch, « L'estetica oltre l'estetica », *ibid.*, pp. 19-42.

16- Voir M. Black, *Models and Metaphors*, Ithaca-London, 1962, pp. 25-47, et P. Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, 1975, pp. 301 sqq.

17- *Ibid.*, p. 321.

18- Cf. K. Bromber et B. Smieja (éds.), *Globalization and African Languages : Risks and Benefits*, Berlin-New York, 2004 ; H. Miliani et L. Obadia (éds.), *Art et transculturalité au Maghreb : incidences et résistances*, Paris, 2007.

19- Cf. E. Bassani, *Africa and the Renaissance*, New York, 1988.

L'expérience de l'écriture et l'hospitalité langagière